

się gdzieś na pograniczu filozofii, poezji (ze swoistym użyciem jej form stylistycznych, jak metafora, symbol itp.) i dramatu (bo mit jest tekstem używanym w dramacie-rytuale). Ma ona jednocześnie charakter sakralny, naukowy i normatywny dla stosunków społecznych. Nie da się w pełni zrozumieć bez wejścia w sposób myślenia starożytnych, co stanowi nie małą trudność. Nie da się rozłożyć na elementy wyłącznie racjonalne, a jej elementy nie odpowiadają swoim układem niczemu, co jest nam znane współcześnie. Nie może być jednak traktowana jako wybrzyk dziecinnej fantazji.

Przełom w kierunku dzisiejszego abstrakcyjnego myślenia i wyrażania rzeczywistości dokonał się w starożytnym Izraelu i w Grecji. Dla Babilończyków niebo było królem bogów Anu. Dla Egipcjan — boską matką, przez którą człowiek się odradza. Bogowie, natura, człowiek, państwo i społeczeństwo stanowili organiczną jedność. Ale Hebrajczycy wyabstrahowali Boga z natury. Jahwe znajduje się ponad naturą. „Niebiosza rozpowiadają chwałę bożą, firmament dzieło rąk jego oznajmia” (psalm XVIII). Bóg zawiera także w sobie wszystkie wartości, świat natomiast sam przez się nie ma żadnej wartości.

Izrael, lud rozdarty między koczowniczym życiem na pustyni i życiem osiadłym na żyznej ziemi, a przez to ujmujący byt jako dramatyczny konflikt, przełamał sposób spekulatywnego myślenia wielkich monolitycznych cywilizacji orientalnych. Przecistawienie transcendentnego Boga światu oderwało religię od przyrody, od rytuałów płodności, pociągnęło za sobą hebrajski ikonoklazm, pogardę dla wyższych kultur.

Izrael w dużej mierze zerwał z myślą mitotwórczą. Na miejscu mitów naturystycznych postawił mit woli Boga, której objawieniem stała się historia. Nastąpił podział na podmiot i przedmiot, na to, co absolutne, i to, co względne, na to, co wieczne, i to, co przemijające.

Grecy — widać to już u Hezjoda i szkoły jońskiej — posunęli emancypację myśli abstrahującej jeszcze dalej. Pojawiają się u nich prywatne i indywidualne, a nie społeczne i sakralne koncepcje rzeczywistości, jako wynik szukającej zaspokojenia ciekawości intelektualnej, chęci zrozumienia świata. Myśl wczesnych

filozofów greckich była już na pograniczu dzisiejszej myśli naukowej, choć nosiła piętno wiary i intuicji poetyckiej. Grecy traktują naturę jako przedmiot poznania rozumowego, tworzą systemy oparte na logicznym wyciąganiu wniosków, operują pojęciami takimi, jak rozum, byt, stawianie się itp.

W literaturach więc hebrajskiej i greckiej badacz może spotkać teksty mające charakter mitu, teksty niemitologiczne i teksty o charakterze mieszanym, przejściowym. Obok np. hebrajskiej koncepcji Boga, którą cechuje wysoki stopień abstrakcji („Jam jest, Który jest”), mamy w *Księdze przypowieści* (VIII, 22—31) opis upersonifikowanej Mądrości Bożej, przypominający ujęcie Maat — sprawiedliwości i prawdy u Egipcjan.

Before Philosophy jest — jak widzimy — książką cenną nie tylko dla archeologa-orientalisty, historyka nauki i filozofa, lecz także dla badacza literatury starohebrajskiej i starogreckiej. Może być, jak to recenzent starał się na przykładach ukazać, pomocna w rozwiązywaniu problemów występujących przy ustalaniu rodzaju literackiego pewnych partii *Starego testamentu* i z interpretacją sensu tych tekstów tak dawnych, że niektóre z nich powstały zapewne w atmosferze myśli spekulatywnej, mitotwórczej, a nie analizującej i abstrahującej. W każdym razie książka jest ostrzeżeniem, by pewnej części literatur związanych z początkami i rozwojem kultury europejskiej nie wtłaczać siłą w ramki tradycyjnej nowożytnej klasyfikacji — bajki, alegorii itp., które nie mogą jej ukazać w całości sensu i właściwej jej kompozycji. Jeszcze raz potwierdza się zasada, że człowieka i jego twórczość należy badać w kontekście historycznym, korzystając z najnowszych zdobyczy w dziedzinie poznawania przeszłości.

Każdy rozdział książki, której część centralną, bardzo ciekawą i szczegółową, ilustrującą myśl mitotwórczą starożytnych, recenzent musi z konieczności pominąć, uzupełniono bibliografią podsuwającą czytelnikowi dalszą lekturę.

Witold Ostrowski, Łódź

PISATIEL I ŽIZŃ. Sbornik statiej, Lit. Institut im. Gorkogo Sojuza Pisatielej SSSR, Moskwa 1961, ss. 231.

Pisarz i życie — zbiór interesujących artykułów, dotyczy historii i teorii literatury oraz krytyki literackiej. Autorami są pisarze i uczeni wchodzący w skład literackich i naukowych zespołów Instytutu. Tematyczną zawartość zbioru można podzielić na dwie zasadnicze części: I — rozważania dotyczące literatury rosyjskiej; II — studia nad literaturą zachodnioeuropejską.

I część rozwija dwa problemy: 1) Badanie doświadczeń i artystycznego wkładu radzieckich pisarzy do literatury: A. A. Kowalenkow, *Poczucie miary* (praktyka współczesnego wierszowania); A. P. Nałdiejew, *Osobliwości rodzajowe trylogii A. N. Tolstoja „Droga przez mękę”*; N. I. Dodonowa, *Cechy stylu realistycznego powieści A. N. Tolstoja „Piotr Pierwszy”*; W. M. Sidielnikow, *Poezja swobodnej pracy* (na 60-lecie urodzin poety W. Kazina); *O Demianie Biednym* (wspomnienia); A. N. Własienko, *Autobiograficzne powieści F. W. Gladkowa*. 2) Problem ściśle teoretyczny: G. Z. Apresjan, *Leninowska teoria odbicia i problem realizmu*.

II część poświęcona jest wybranym zagadnieniom twórczości klasyków zachodnioeuropejskich: T. Ł. Motylewa, *Młody Romain Rolland czytelnikiem Lwa Tolstoja*; N. B. Tomaszewski, *Młodzieńcza liryka Manzoni* (notatki); C. D. Artamonow, *Włoski dziennik Montaigne'a*.

Zbiór zapoznaje nas z poglądami szeregu radzieckich badaczy na rozmaite zagadnienia estetyki w literaturze i w sztuce w ogóle. Ich wspólna postawa ideologiczna sprawiła, że poprzez wszystkie artykuły, aczkolwiek oparte na odmiennym materiale, prześledzić można analogiczne założenia teoretycznoliterackie. I tak jako motto całego zbioru służyć by mogła wypowiedź Kowalenkowa (s. 23): „Prawdy godnej wyżyn sztuki nie wymyślisz”. Wszyscy zgodni są co do tego, że obowiązkiem prawdziwego artysty jest stąpać czujnie po tropach przeżyć człowieka jako jednostki i jako członka społeczeństwa, narodu. Prawdziwie wielka sztuka zawsze była dostępna szerokiemi kręgami odbiorców, po pierwsze dlatego, że zajmowała się istotnymi, bliskimi człowiekowi sprawami, po drugie — że ujęta była w formę równą przezroczystemu kryształowi — nie zwraca-

jącą uwagi czytelnika, ale tak wypracowaną, aby każdy odcień treści oddany był jak najprecyzyjniej. Wszyscy wymienieni badacze twierdzą, że w zasa dzie nie jest ważne, jakimi środkami formalnymi posługiwał się artysta jeżeli myśl, którą chciał wyrazić, oddał wiernie, plastycznie i jasno. Przestrzegają tu zarówno przed szkodliwym prymitywizmem, jak przed wybujałym formalizmem; podkreślają ciągłość tradycji literackich, której nie wolno lekceważyć. Wspólny jest im również pogląd, że biografia każdego prawdziwego artysty jest nierozzerwalnie związana z jego twórczymi poszukiwaniami i odkryciami.

Szczególnie ciekawy jest obszerny (59 stron) artykuł Kowalenkowa — poety, który pisząc o technice wierszowania mówi niejako o swoim warsztacie pracy. Już sam tytuł mówi o głównym założeniu autora: *Czuwstwo miary — Poczucie miary*. Całość dzieli się na 11 rozdziałów. Każdy z nich traktuje o jednym z atrybutów wierszowania (np. rym, rytm, epitet, prozaizm, przenośnia, licencje poetyckie) i zawsze cały ciężar zagadnienia leży w tym, aby przestrzec przed brakiem umiaru. „Złoty środek” w zakresie posługiwania się środkami formalnymi winien być, według Kowalenkowa, pierwszym przykazaniem poety. Nie wolno mu popadać w żadną skrajność, bo zawsze prowadzi to do obniżenia wartości estetycznej utworu i zaciemnienia jego wewnętrznej treści.

Rozważania swe zaczyna autor od stwierdzenia, że wierszowanie rosyjskie bierze swój początek nie tylko z pieśni, ale przede wszystkim z przysłów i aforyzmów ludowych, których źródłem była mowa potoczna. Poeta posługuje się leksyką i intonacją języka potocznego, w którym tworzy, winien tak szeregować słowa, aby jak najprecyzyjniej oddały zawarty w nich sens. W konfrontacji z *Poetyką* Arystotelesa stwierdza, że bogactwo metrów potrzebne było Grekom do przekazania sztuce poetyckiej wszystkich odcieni starogreckiego języka. Tutaj też należy szukać źródeł wierszowania sylabotonicznego. Dla rozwoju wierszowania rosyjskiego większość miar metryki antycznej okazała się niepotrzebna, gdyż odmienna była istota języka rosyjskiego, jego intonacji. Zamykanie siłą wiersza rosyjskiego w więzy metryki antycznej oderwało go w pewnym

okresie od rozwoju żywego języka potocznego. Kowalenkow szczególnie dużo miejsca poświęca znaczeniu intonacji w wierszowaniu. Podaje jej definicję. Dochodzi do wniosku, że należy ona do najważniejszych składników budowy wiersza.

Jeden z rozdziałów przedstawia historię rymowania i znaczenie rymów. Autor stwierdza, że rym w wierszu nie jest rzeczą najistotniejszą, ale, jeśli występuje, winien być częścią składową prawidłowej frazy intonacyjnej. Wiersz biały, nierymowany, oparty na kolejnym następstwie głosek akcentowanych i nie akcentowanych, sprzyja szczególnie wzbogaceniu wyrazistości intonacyjnej. Dlatego też stosowany w prozie — bogaci ją (Gogol). Poeta zwraca uwagę na bogate tradycje wiersza białego w poezji chińskiej, japońskiej i żałuje, że we współczesnej poezji tak rzadko się go używa. Badania nad nim mogłyby dać nieocenione usługi w poszukiwaniach nowych form poetyckich, literackich.

Interesujący jest rozdział dotyczący wiersza jako tekstu pieśni. Tekst tego rodzaju winien mieć samodzielną wartość literacką. Słuchacz czy czytelnik nie może wątpić, że bodziec emocjonalny poruszył poetę niezależnie od podkładu muzycznego. Autor wyraża ubolewanie, że wielka ilość surogatów-podtekstów zamuliła źródła pieśni i zakłóciła rozwój cech szczególnych tego gatunku poezji.

Kowalenkow porusza wiele interesujących aspektów poezji, np. jej pokrewieństwo z malarstwem i różnice, wspólne oddziaływanie filmu i poezji (filmy Disneya jako poematy filmowe). A oto zasadnicza problematyka pracy Kowalenkova: 1) źródłem języka poetyckiego jest język potoczny; 2) treścią poezji winna być prawdziwość odwzorowania tematu; 3) wszystkie środki formalne, jak metryka, rym, epitet, prozaizm, strofika, winny być tak dobrane, aby jak najwyraźniej oddawały myśl i wewnętrzną treść utworu, a każde słowo musi być niewymienne; 4) poezja winna dawać czytelnikowi nie tylko zadowolenie, ale i zmuszać go do myślenia asocjacyjnego; 5) metod kompozycyjnych należy szukać zgodnie z dążeniami współczesności, zgodnie z rozwojem możliwości percepcji czytelniczej, z rozwojem form języka potocznego; 6) odwrót

od jakiegokolwiek jedności kompozycyjnej, od organizacji materiału słownego towarzyszy rozpadowi myślenia. Rozważania swe opiera autor na utworach czołowych poetów rosyjskich i radzieckich (Puszkina, Lermontowa, Majakowski, Isakowski).

O ile artykuł Kowalenkova jest szczególnie interesujący na tle charakterystycznego rozłamem między kierunkami współczesnej poezji a stanowiskiem percepcyjnym przeciętnego czytelnika, to Apresjan, autor pracy *Leninowska teoria odbicia i problem realizmu*, odnosi to zagadnienie do wszystkich dziedzin sztuki. U wstępu do swej pracy autor mówi: „Dla marksistów jest aksjomatem, że filozoficzną podstawą i metodologią socjalistycznej estetyki jest Leninowska teoria odbicia”. Artykuł ten to polemika z prądami we współczesnej sztuce zachodnioeuropejskiej.

Punktem wyjścia dla rozmyślań Apresjana o estetyce jest określenie stosunku sztuki do rzeczywistości. Autor analizuje rozmaite kierunki współczesnej estetyki i przeciwstawia się odrzucaniu obiektywnej realności jako przedmiotu sztuki lub utwierdzaniu jej niepoznawalności. Pełne oderwanie się od wiekowej twórczości ludowej, estetyzm wyolbrzymiony, ignorowanie poznawalnej roli sztuki — rodzi sztukę bezprzedmiotową. Apresjan śledzi dialektykę sztuki realistycznej i stwierdza, że sztuka znajduje pełny oddźwięk u odbiorców, jeśli zamyka w sobie konkretne życie (literatura) lub uczucia i nastroje będące refleksem okoliczności życiowych (muzyka). W związku z tym ostro krytykuje moskiewską wystawę malarzy abstrakcjonistów w Sokolnikach: nikt nie umiał wytłumaczyć, co konkretnie obrazy te wyobrażają i jakie uczucia organizują; sztuka ta pozostaje prywatną sprawą ich twórców.

Autor stwierdza, że doświadczenie wielonarodowościowej literatury radzieckiej i innych gałęzi sztuki jest jawnym dowodem, jak w połowie XX w. tylko realistyczna sztuka odzwierciedla duchowe problemy milionów. Apresjan odpiera ataki estetyków burżuazyjnych na sztukę radziecką. I tak zarzucają oni sztuce radzieckiej brak wartości krytycznych, podczas gdy estetyka ta rozpatruje krytyczny stosunek artysty do rzeczywistości jako jeden

z warunków prawidłowej oceny życia. Inni oskarżają realizm socjalistyczny o lekceważenie analizy psychologicznej. Autor odpowiada na to, że właśnie radziecka literatura przeniknęła psychologię, odkryła wewnętrzny świat organizujących się mas. Autor przyznaje, że nie wszystkie utwory literatury radzieckiej odznaczają się dostateczną głębią psychologiczną, i żąda należytego pogłębienia w tej dziedzinie.

Następnie autor określa specyfikę sztuki. Zamyka się ona w tym, że zjawiska życia społecznego i przyrody zawsze, przy każdej metodzie wyobrażane są poprzez emocjonalny, konkretno-uczuciowy stosunek artysty do nich. Pierwiastek subiektywny określa charakter artystycznego odtworzenia życia, jednak nie może umniejszać obiektywności odtwarzanego przedmiotu. U abstrakcjonistów pierwiastek subiektywny bierze górę nad obiektywnym — absolutyzuje się niejako.

Omawiając formy sztuki autor stwierdza, że sztuka przejęła wszystkie formy życia, jak harmonia, rytm, perspektywa, konfliktowość itp. Lecz w dziedzinie sztuki zachodzi konieczność estetycznego uogólnienia. Służy temu umowność form sztuki (fantastyka, alegoria itp.). Umowność zmienia się, rozwija, wzbogaca, ale zawsze winna wywoływać odpowiednie emocje, rodzić asocjacje dające wierne przedstawienie realnej rzeczywistości. Natomiast abstrakcyoniści (Salvador Dali, Parker) doprowadzają umowność formy do absurdu.

Różne twierdzenia Apresjana prowokują do żywej dyskusji nie tylko w kręgu badaczy tych zagadnień, lecz również (może przede wszystkim) w środowiskach twórczych.

Inne prace zamieszczone w tej publikacji dotyczą szczegółowych zagadnień artystycznych z zakresu twórczości poszczególnych pisarzy.

Tematem pracy Naldiejewa jest trylogia A. Tołstoja *Droga przez mękę* jako powieść o cechach epopei. Na wstępie autor definiuje epopeję: u jej podstaw leży zawsze wielkie historyczne zdarzenie, w którym uczestniczy cała społeczność danego kraju, państwa, plemienia i które ma znaczenie dla całego narodu nie tylko w danym momencie historycznym, ale i w przyszłości. Siłą napędową tego zda-

rzenia musi być konkretna idea pomagająca odkryć wszystkie fizyczne i duchowe siły narodu i będąca natchnieniem do aktywnej działalności (przykład — *Słowo o wyprawie Igora*). Naldiejew dowodzi, dlaczego np. powieść *Piotr Pierwszy* nie jest epopeją, a natomiast cechy jej noszą takie powieści, jak *Wojna i pokój* L. Tołstoja, *Cichy Don* M. Szołochowa i *Droga przez mękę* A. Tołstoja. Autor śledzi proces przeradzania się trylogii A. Tołstoja z powieści obyczajowo-rodzinnej (*Siostry*) poprzez powieść historyczną w epopeję oraz równorzędny z tym wzrost ilości bohaterów; obok czterech głównych pojawia się przeszło 100 drugoplanowych oraz postacie epizodyczne z obydwu obozów ideowych. Autor zwraca uwagę na wielość wątków tematycznych epopei, na jej wieloplanowość, precyzuje rolę komentarza odautorskiego, który wyraża pogląd i stosunek pisarza do zagadnień oraz ich ocenę. Dwie idee wiążą trylogię w jedno: idea ojczyzny i idea narodu. Naldiejew stwierdza, że nie ma w radzieckiej literaturze utworu, który by tak jak ten wywoływał równie głęboką i długotrwałą zadumę, jest to bowiem niejako powieść autobiograficzna dla starszych pokoleń Rosji. „Droga przez mękę Rosji i narodu” — jak wyraził się o niej Fadiejew.

Przedmiotem pracy Dodonowej jest również twórczość A. Tołstoja, a mianowicie *Cechy stylu realistycznego powieści „Piotr Pierwszy”*. Artykuł dzieli się na trzy rozdziały odpowiadające trzem rozpatrywanym atrybutom stylu realistycznego. Pierwszy z nich nosi tytuł „Żywa woda” i dotyczy języka bohaterów powieści Tołstoja. Dodonowa wskazuje na wielką plastyczność „mowy” tej powieści, którą osiągnął Tołstoj dzięki zróżnicowaniu intonacyjnemu, zróżnicowaniu języka tego samego bohatera w zależności od okresu, w jakim go autor przedstawia (np. Piotr — dzieckiem, młodzieńcem, dorosłym). Język poszczególnych postaci jest zindywidualizowany z uwzględnieniem epoki przełomu, np. książę Golicyn — Piotr Pierwszy. Szczególne ożywienie mowy dała charakterystyka gestykulacyjna bohaterów. Autorka przypuszcza, że Tołstoj wprowadzając ją oparł się na swym doświadczeniu dramaturgicznym. Dodonowa rozpatruje dy-

namikę portretowanych charakterystyk bohaterów Tolstoja: są one pogłębione psychologicznie. Czołowi bohaterowie posiadają ich kilka zależnie od tego, czyimi oczami i w jakim okresie życia na nich patrzymy. Ostatni rozdział dotyczy roli szczegółu w powieści historycznej. Dodonowa podkreśla, że tylko pisarz o „absolutnym słuchu literackim” zdoła uchwycić najistotniejsze szczegóły. Tolstoj specjalnie studiował szczegóły, np.: umundurowanie żołnierzy Piotra Pierwszego, dzięki czemu mógł dać niezwykle plastyczny obraz scen. Dodonowa porównuje rolę realiów w twórczości L. Tolstoja, Czechowa i A. Tolstoja. Na tej podstawie stwierdza, że w powieści A. Tolstoja brak na ogół szczegółów uderzających (*skwozynyj detal*). Nie narzucając się natęczywie uwadze czytelnika wpływają jednak na zabarwienie całości. Autorka snuje rozważania na temat funkcji detali językowych, które powtarzane mogą stanowić „wewnętrzny akompaniament właściwych słów i myśli” (np. piosenka zakopanej żywcem kobiety w *Piotrze Pierwszym*). Według Dodonowej prawdziwy realizm tego utworu zawiera się w języku jego bohaterów, w głębokim psychologicznym portrecie bohaterów oraz w czasem ledwo zauważalnych, a nieodzownych dla całości realiach życia ówczesnych ludzi.

Trzy ostatnie rozprawy dotyczą twórczości pisarzy zachodnioeuropejskich. Dwa z nich są szczególnie ciekawe ze względu na okresy, jakich dotyczą: włoskiego Risorgimento i francuskiego odrodzenia.

Pierwszy z nich, napisany przez Tomaszewskiego, rozpatruje młodzieńczą lirykę Manzoni. Na przykładzie wczesnych wierszy Manzoni autor stara się prześledzić „stawanie się” stylu romantycznego. Tomaszewski pragnie udowodnić, że Manzoni nigdy w istocie swej nie był klasykiem, nawet wówczas, gdy znajdował się pod silnym urokiem autorytetu wybitnego ówczesnego klasyka, Montiego. Decydował o tym jego pogląd na świat związany zawsze z ideałami i hasłami nowej, burżuazyjnej epoki. Wszelkie jego związki z klasycyzmem były (nawet pod względem formy) tylko powierzchowne. Rozważania swoje prowadzi autor na tle ciekawie zarysowanej

panoramy historycznej. Przedstawia nadzieje i rozczarowanie napoleońskie Włochów, coraz bardziej precyzując się ideę wyzwolenia narodu bez pomocy z zewnątrz; przytacza opisy ciekawych zdarzeń z owych czasów, prace i zawarte w nich poglądy wybitniejszych przedstawicieli epoki. Manzoni ukazany jest tu jako człowiek i twórca związany z najbardziej postępowymi prądami swych czasów. Jego zmagania ideowe i poszukiwania właściwej drogi artystycznej ukazuje Tomaszewski na konkretnych utworach — od *Tryumfu wolności* (1800–1801) poprzez poematy historyczne, satyry, *Odę do muz* do *Wierszy na śmierć Carla Imbonato* (1805 r.), w których poeta wyraził swoje credo artystyczne: dobra poezja to ta, która przynosi pożytek społeczeństwu, człowiekowi; poeta-myśliciel winien walczyć ze złem w imię dobra i brać aktywny udział w życiu swego narodu. Według Tomaszewskiego uważać je można za kodeks poety-obywatela świadomego swych zadań. W kręgu zainteresowań autora pozostaje nie tylko treść omawianych utworów, ale również wnikliwa analiza narastania pierwiastków stylu romantycznego w poetyce Manzoni.

Artykuł Artamonowa o Montaigne’u ma charakter eseju literackiego. Autor, komentując *Dziennik włoski* francuskiego myśliciela, odpiiera zarzuty współczesnych Montaigne’owi, jakoby *Dziennik* był jedynie zabytkiem antykwarycznym. Skąpe jego wiersze mówią o tym, gdzie zatrzymywał swój wzrok myśliciel-humanista, co przyciągało jego uwagę, jak zbierają się życiowe doświadczenia, jak powstają z nich myśli i sądy, które przetrwają wieki. Artamonow wnioskuje, że *Dziennik* służył Montaigne’owi jako podręczny materiał przy pisaniu *Prób*. Rozważania Artamonowa przepełnione są wielkim pietyzmem dla Montaigne’a, zaś rysy osobowości tego myśliciela z ostatnich lat jego życia skreślone są bardzo subtelnymi liniami.

W notatce od redakcji znajdujemy taką wskazówkę: „Zbiór ten podaje do rozważenia naszej społeczności szereg doniosłych problemów historycznoliterackich i estetycznych”. Przeznaczenie pracy zadecydowało zapewne

o tym, że autorzy starali się przedstawić za-
wile nieraz zagadnienia w sposób dostępny
również szerszemu kręgowi czytelników. Od-
czuwa się swoistą tendencję wpłynięcia na
stosunek odbiorców do ukazanych im pro-

blemów. Stąd przypuszczalnie ostry charakter
artykułu Apresjana. Wielką zaletą tej publi-
kacji jest to, że porusza szczerze i otwarcie
najbardziej żywotne i dyskusyjne zagadnienia
współczesnej sztuki.

Aleksandra Kosanowska, Wrocław